

wäre diese hervorragende Publikation auch optisch, ihrem Anspruch entsprechend, aufgewertet worden.

KARL-GEORG PFÄNDTNER
Institut für Kunstgeschichte
Universität Wien

Michael Kiene: Bartolomeo Ammannati; Mailand: Electa 1995; 2. Aufl. 2002; 260 S., 338 Abb., davon 42 in Farbe; ISBN 88-435-5106-X bzw. 88-435-8235-6; € 92,96

Obwohl Kienes Buch über Ammannati seit acht Jahren auf dem Markt ist, hat die Spezialforschung es in einzelnen Fällen bis heute nicht zur Kenntnis genommen¹. Daher erscheint es sinnvoll, anlässlich der Neuauflage noch einmal eine Besprechung zu verfassen². Seit einigen Jahren wendet sich die architekturhistorische Forschung wieder stärker der zweiten Hälfte des Cinquecento zu. Etwa gleichzeitig mit Kienes Buch erschienen Monographien zu Vasari³ und Buontalenti⁴ sowie die Akten des Ammannati-Kongresses⁵, in letzter Zeit der einschlägige Band der „Storia dell’architettura italiana“⁶ und der monographische Katalog der Vignola-Ausstellung⁷. Kiene selbst hat die organisatorischen, finanziellen und sozialen Aspekte von Ammannatis Karriere 1999 noch einmal in einem Aufsatz vertieft.⁸

In Material und Ausstattung entspricht das Buch dem hohen Standard, den man von Electa erwarten darf. Besonders hervorzuheben sind die Abbildungen, und unter ihnen die sehenswerten Schwarzweißaufnahmen der Bauplastik des Palazzo Grifoni in Florenz, die zu Recht ganze Seiten einnehmen. Mit ihrer vollkommen gleichmäßigen Ausleuchtung und einer kaum glaublichen Schärfe bilden sie den ästhetischen Höhepunkt des ganzen Buches. Dagegen fallen die – durchaus nicht schlechten – Farbabbildungen der Villa Giulia und des Palazzo di Firenze ab; manches andere ist fast lieblos illustriert (Hof des Palazzo Pitti, Fassade von San Giovannino). Merkwürdigerweise findet man weder Abbildungsnummern noch einen Fotonachweis.

1 VICTORIA KIRKHAM: Creative partners: The marriage of Laura Battiferra and Bartolomeo Ammannati, in: *Renaissance Quarterly* 55, 2002, S. 498–558; S. 502, Anm. 11: Ammannati „still awaits a comprehensive modern biography“.

2 1996 erschien bereits die Rezension von JAMES S. SASLOW in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 55, 1996, S. 350–351.

3 CLAUDIA CONFORTI: Giorgio Vasari architetto; Mailand 1993.

4 AMELIO FARA: Bernardo Buontalenti; Mailand 1995.

5 NICCOLÒ ROSSELLI DEL TURCO, FEDERICA SALVI (Hrsg.): Bartolomeo Ammannati scultore e architetto, 1511–1592. Atti del convegno di studi, Firenze-Lucca, 17–19 marzo 1994; Florenz 1995.

6 CLAUDIA CONFORTI, RICHARD TUTTLE (Hrsg.): Storia dell’architettura Italiana: Il secondo Cinquecento; Mailand 2001.

7 Jacopo Barozzi da Vignola [Katalog der Ausstellung in Vignola], Hrsg. Richard J. Tuttle, Bruno Adorni, C. L. Frommel, C. Thoenes; Mailand 2002.

8 MICHAEL KIENE: Das Berufsbild des Architekten im 16. Jahrhundert. Bartolomeo Ammannati als letzter Dombaumeister und als Hofarchitekt in Florenz, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 26, 1999, S. 157–187.

Die erhaltenen Zeichnungen aus Ammannatis „Trattato“, dessen Text leider verloren ist, sind versammelt und nach Kategorien geordnet am Ende des Bandes wiedergegeben. Das ist erfreulich. Vollkommen nutzlos hingegen ist die verzerrte Reproduktion von sechs Seiten der „Ratio struendi“, einer kurzen, lateinisch abgefaßten Abhandlung des Jesuitenarchitekten Giuseppe Valeriano über die Baukunst, an der Ammannati in seinen späten Lebensjahren mitgewirkt hat. Eine Transkription mit moderner Übersetzung wäre hier am Platze gewesen. – Die lakonischen Anmerkungen beschränken sich meist auf den Nachweis der Belegstellen. Der angehängte wissenschaftliche Apparat enthält einen Katalog der Bauten (der zu Unrecht „Regesto“ heißt, da er hauptsächlich in einer Auflistung von Dokumenten und Sekundärliteratur besteht), eine Bibliographie und ein Namensregister.

Das Streben nach Sachlichkeit und Kürze macht sich überall bemerkbar: Am Anfang fällt der Autor mit der Tür ins Haus und am Ende genauso plötzlich wieder heraus. Kein Wort zur Auswahl und zur Anordnung des Stoffes, zu Art und Umfang der historischen Überlieferung, zur Zielsetzung und zum methodischen Vorgehen. Der erste Satz „Ammannati si mantenne costantemente fedele a Michelangelo“ ist ja vielleicht nicht falsch, aber zu dieser Erkenntnis wäre man lieber durch Argumente gelangt: Der denkende und fragende Leser hat es nicht gerne, wenn er gleich zu Beginn Scheuklappen aufgesetzt bekommt. Am Schluß des Buches findet man keine Zusammenfassung der Ergebnisse, keine Würdigung des Künstlers im größeren kulturhistorischen Rahmen und kaum etwas zu Wirkung und Nachleben. Zwar heißt es im letzten Absatz „L'architettura e l'urbanistica barocca dei secoli seguenti altro non fecero che seguire la via che Ammannati aveva spianato“ (S. 204), doch stützt sich diese kühne Bewertung nicht auf ausführliche Untersuchungen zu Ammannatis Einfluß auf die nachfolgenden Generationen, sondern überfällt den Leser aus heiterem Himmel. Manche Ungereimtheit mag allerdings bei der Übersetzung ins Italienische durch Massimo Tirotti entstanden sein (S. 13 „Hektor und Antäus“; S. 32 „S. Maria della Valle“).

Kiene beginnt sein Buch mit der Vita Ammannatis. Im Jahr 1550 angekommen, in welchem der Künstler in Rom in den Dienst Julius' III. tritt, verläßt der Autor den historisch-erzählenden Modus und erörtert den weiteren Lebenslauf unter dem Gesichtspunkt der Auftraggeber. Dann wechselt er zu einer Darstellung der Berufsbezeichnungen und Funktionen im Baugewerbe des 16. Jahrhunderts und beschließt die Biographie mit einigen Bemerkungen über Ammannatis Honorare. Das anschließende Kapitel über „Modelle, Kollegen und Rivalen“ behandelt zunächst Ammannatis Verhältnis zu Michelangelo und Vasari und versucht dann, sein intellektuelles Umfeld näher zu bestimmen. Anfangs stand die 1562 von ihm mitbegründete, vom Großherzog geförderte „Accademia del Disegno“ im Vordergrund; im Alter machte Ammannati sich zunehmend extreme Positionen der tridentinischen Reform zu eigen, die ihn dazu veranlaßten, öffentlich der Nacktheit seiner frühen Skulpturen abzuschwören und den Herzog zu bitten, den Juno-Brunnen aus dem Palazzo Pitti zu entfernen. Wenig Raum widmet Kiene dem Einfluß von Ammannatis Ehefrau Laura Battiferra, einer humanistisch hochgebildeten Dichterin, die seine Korrespondenz führte und deren Erbe den Künstler wohlhabend machte.

Die folgenden fünf Kapitel behandeln in chronologischer Reihenfolge die wichtigen Lebensabschnitte Ammannatis und die zugehörigen Bauwerke: Die Zeit in Padua (1544–48), die römischen Werke unter Julius III. (1550–1555), die Rückkehr nach Florenz (Palazzo Grifoni und Palazzo Pitti), weitere Florentiner Bauten (Ponte S. Trinità, San Giovannino) und schließlich das Spätwerk in Rom (Palazzo di Firenze) und Lucca (Palazzo Pubblico). Den Schluß bildet ein Kapitel über die Fragmente von Ammannatis theoretischem Nachlaß, der in den Resten des „Trattato“ (einer Sammlung schematisierter Grundrißentwürfe für Kirchen sowie öffentliche und private Profanbauten) und der bereits erwähnten „Ratio struendi“ besteht.

Ammannatis Begeisterung für die Kunst (und vermutlich auch den Ruhm) Michelangelos zeigte sich bereits früh: Als Knabe brach er zusammen mit Nanni di Baccio Bigio in das Haus des Antonio Mini ein und entwendete eine Anzahl von Zeichnungen des Meisters. Seine eigentliche Karriere begann jedoch erst ziemlich spät; nach einer Lehre bei Bandinelli arbeitete er längere Zeit in Venedig, unter anderem für Jacopo Sansovino, und dieser Aufenthalt in der Ferne mag die Rückkehr nach Florenz erschwert haben. Es ist nicht überliefert, aber man kann sich vorstellen, daß er sein Brot hauptsächlich mit der Restaurierung, Aufstellung und Inszenierung antiker Skulpturen verdiente. Über die Wirkung der venezianischen Architektur auf die Entwicklung Ammannatis würde man gerne mehr erfahren.

Die ersten selbständigen architektonischen Werke schuf der Künstler für Marco Mantova Benavides, seinen Mäzen in Padua: einen reich dekorierten, in den Proportionen aber noch recht unbeholfenen dorischen Triumphbogen und das Grabmal in der Eremitani-Kirche, das bereits jene metallische Schärfe der plastischen Oberflächen zeigt, die für sein weiteres Schaffen charakteristisch blieb. Was ihn gegen Ende der Regierungszeit Pauls III. nach Rom zog, bleibt unklar; möglicherweise war seine Tätigkeit als Bühnenbildner für die Stücke des Giovanni Andrea dell'Anguillara, dessen „Ödipus“ damals im Palazzo Colonna aufgeführt wurde, der Anlaß. Vielleicht hat er 1548/49 Michelangelos Reparaturarbeiten am „ponte rotto“ miterlebt,⁹ Erfahrungen, die ihm später beim Wiederaufbau des Ponte S. Trinità in Florenz zugute gekommen sein könnten. Wie er zu dem Auftrag für den Festapparat auf dem Kapitol anläßlich des *posse* Julius' III. kam, ist bisher nicht bekannt. Den ersten Auftrag des neuen Papstes, die Mitarbeit an der Cappella del Monte in S. Pietro in Montorio, verschaffte ihm Vasari auf Fürsprache Michelangelos, der sich mit ihm wieder versöhnt hatte, vermutlich, weil er einer der wenigen fähigen Landsleute war, die nicht der verhaßten *setta sangallesc*a angehörten. Obwohl die Kapelle als Gründungsbau des *michelangiolo* anzusehen ist und teilweise auf Ammannati selbst zurückgeht, zumindest aber ihre Formensprache stark geprägt haben dürfte, widmet Kiene ihr keine eigene Analyse. Im Vergleich zu den erhaltenen, überreich dekorierten Entwürfen

⁹ CLAUDIA CONFORTI: Il cantiere di Michelangelo al ponte Santa Maria a Roma (1548–49), in: Donatella Calabi (Hrsg.): I ponti delle capitali d'Europa dal Corno d'oro alla Senna (*Documenti di architettura*, 140); Mailand 2002, S. 74–87.

Vasaris entspricht die spröde und glatte, mehr bildhafte als tektonische Gestaltung der Wandzone eher der Auffassung Ammannatis.

An der Villa Giulia wird Ammannatis Gestaltungsweise besonders deutlich: Während Vignola bestrebt ist, das eigentliche *casino* zu einem tektonisch durchstrukturierten, körperhaften Gebilde zu machen, betätigt sich Ammannati als Dekorateur: Hof und Nymphäum sind Kulissen ohne Rückseiten, die durch Architekturelemente in rhythmisch proportionierte Felder unterteilt und mit Statuen, Reliefs und kostbaren Marmorintarsien möbliert werden. Nicht von ungefähr bezeichnete der Künstler selbst die ganze Anlage als *teatro*. Tatsächlich ist sie eine dauerhaft gewordene, exquisite Inszenierung, die allerdings heute, nach dem Wegtransport der meisten Statuen, einen eher öden Eindruck hinterläßt. Hier tritt auch zum ersten Mal sein späteres Lieblingsmotiv auf, die *serliana*, das Logenmotiv schlechthin. Wie Kiene zeigt, versuchte Ammannati sogar, Vasaris Aufrißsystem der Uffizien durch Serlianen zu verbessern, und führte als Grund dafür die *ragione d'architettura* an (S. 22–23). Ob er damit statische Vorteile erzielt hätte, wie Kiene meint, sei dahingestellt¹⁰ – offenkundig ist jedoch, daß der Bildhauer Ammannati jede Gelegenheit nutzte, Vollsäulen als plastische Elemente bildhaft in Szene zu setzen. Diese Neigung könnte er bereits aus Venedig mitgebracht haben: Wo zeigt sich deutlicher als am Außenbau von San Marco, daß vor die Wand gesetzte Vollsäulen, hier wertvolle antike Spolien, das vornehmste *ornamentum* der Architektur sind? Nicht von ungefähr verwendete sein Lehrer Sansovino an der Markusbibliothek die Serliana zum ersten Mal systematisch als Leitmotiv. Auch Ammannatis Altersgenosse Palladio, ein weiterer Freund der Vollsäule, teilte seine venezianische Vorliebe für die Serliana. Anders als der Toskaner setzte er die Säule jedoch konsequent als raumbildendes Strukturelement ein.

Selbst im Hof des Palazzo Pitti, der das Rustikaquaderwerk der Quattrocentofassade in ein kultivierteres, aber nicht minder präpotentes Muskelspiel rustizierter Halbsäulen übersetzt, durfte das Logenmotiv in der Hauptachse nicht fehlen. Der Palazzo Grifoni führte, wie Kiene zeigt, die Neuerungen des römischen Palazzo Farnese in Florenz ein – inklusive jenes polychromen, durch Rautenmuster veredelten Sichtmauerwerks aus geschliffenen Ziegeln, das in Rom erst seit der jüngsten Fassadenreinigung wieder erkennbar ist. Im *piano nobile* jedoch verwarf Ammannati Michelangelos Lösung des architravierten Mittelfensters und griff stattdessen auf die Serliana zurück. Noch in den Spätwerken erscheint das Motiv: So am *palazzetto* im Hof des Palazzo di Firenze – vielleicht Ammannatis gelungenstem architektonischen Werk, auch wenn es sich wiederum lediglich um eine erlesen gearbeitete Fassadendekoration handelt; so auch in der Villa Medici und an den Hoffassaden des Palazzo Pubblico in Lucca, dessen grandiose Nüchternheit ansonsten das einzige im Werk Ammannatis ist, was auf barocke Lösungen vorausweist.

Ammannatis Arbeitsfläche blieb stets die Wand. Durch wohlüberlegt gesetzte Architekturglieder unterteilte er sie in ein symmetrisches, in mehreren Ebenen ge-

¹⁰ Durch Ammannatis Vorschlag wäre die Substanz der tragenden Pfeiler reduziert und die Anzahl der Säulen verdoppelt worden, was in jedem Fall die Kosten in die Höhe getrieben hätte.

schichtetes Relief aus Feldern und Rahmungen. In diese streng orthogonale „Vertäfelung“, deren Oberflächen sorgfältig veredelt sind (durch wertvolle Verkleidung, Steinbearbeitung oder Mauertechnik), plazierte er wenige, mit höchster Präzision gemeißelte skulpturale Akzente. Das Ganze lebt von dem Kontrast zwischen der planen, leer belassenen Fläche und der scharf konturierten, plastischen Figur. Darin liegt ein bemerkenswert „moderner“ Zug.

Ammannati war nicht Baumeister, sondern Designer. Ein Blick in die Ecken seiner Gebäude – etwa der von ihm selbst mitfinanzierten Jesuitenkirche S. Giovannino – lehrt, daß er zu einer den Raum umschließenden Kontinuität nie gelangte: Die Fronten der Wände stoßen im rechten Winkel, ohne Gelenkstelle aneinander. Hier wirken Michelangelos Florentiner Werke nach, der *ricetto* der Bibliotheca Laurenziana und vor allem die Medici-Kapelle, die er als junger Mann intensiv studierte. Michelangelos große Raumlösungen, die Tribünen der Peterskirche, sein Modell für San Giovanni dei Fiorentini oder die Sforza-Kapelle, nahm Ammannati nicht wahr. Auch in seinen Grundrißentwürfen zergliederte er eine vorgegebene Rechteckfläche in ein Gefüge aus Feldern. Auf den ersten Blick, und im Vergleich zu Palladios organischen Gebilden, wirken diese Graphiken trocken und phantasielos: Bauwerke werden daraus erst, wenn der Bildhauer alle diese Oberflächen plastisch verlebendigt. -

„Sono stati alcuni Maestri, che hanno operato assai bene“ – dieser Satz, mit dem Baglione seine Lebensbeschreibung Ammannatis beginnt, trifft auch auf das Buch von Michael Kiene zu. Dank seiner soliden, verlässlichen Machart wird es sich auf Jahre hinaus als Standardwerk zu Ammannati bewähren. Man könnte dem Buch vorwerfen, daß es nur das positivistisch geprägte Fundament legt, während im Überbau an vielen Stellen noch beträchtliche Lücken klaffen. Gleichwohl wird diese Grundlage es der zukünftigen Forschung erheblich leichter machen, sich dem Wesen der Kunst des Bildhauer-Architekten Ammannati weiter anzunähern.

MARTIN RASPE

FB III Kunstgeschichte

Universität Trier

Markus Brandis: La maniera tedesca. Eine Studie zum historischen Verständnis der Gotik im Italien der Renaissance in Geschichtsschreibung, Kunsttheorie und Baupraxis; Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften 2002; 398 S.; 17 Textabb.; ISBN 3-89739-272-0; € 30,-

Dem Fortleben des Mittelalters in neuzeitlicher Kunst und den gleichzeitigen Abgrenzungsversuchen frühneuzeitlicher Humanisten und Kunsttheoretiker gegenüber dem Mittelalterlichen und besonders gegenüber der Gotik wurden schon zwischen 1920 und 1960 einige grundlegende Untersuchungen gewidmet. Erinnerung sei an Schriften von August Schmarsow, Julius von Schlosser, Erwin Panofsky, Richard Krautheimer und Paul Frankl, dessen Buch *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries* (Princeton 1960) immer noch den vollständigsten Über-